Francesco Petrarca

(Arezzo, 1304-Arquà, Padova, 1374)

Tra le pieghe dell'anima

Cronologia. Vita e opere

1304, 20 luglio: nasce a Arezzo, figlio d'un notaio di Firenze, amico di Dante e come lui in esilio dal 1302.
1312: la famiglia si trasferisce in Provenza, a Carpentras, presso Avignone.
1316-1320: studia diritto all'Università di Montpellier.
1320-1326: per continuare gli studi si trasferisce all'Università di Bologna.
1330: diventa chierico; entra al servizio della famiglia dei Colonna, e vi resta, a vario titolo, fino al 1347.
1341, 8 aprile: è incoronato a Roma, in Campidoglio.
1351: Boccaccio gli trasmette l'invito del Comune di Firenze, perché accetti un insegnamento presso lo Studio fiorentino (ma declina l'offerta).
1353, primavera: lascia la Francia e si trasferisce in Italia; accetta l'invito dell'arcivescovo Giovanni Visconti, signore di Milano, dove resta fino al 1361.
1361: a causa d'un'epidemia di peste, lascia Milano per Padova.
1362, autunno: si trasferisce a Venezia, dove risiede sulla Riva degli Schiavoni, presso San Marco.
1368: da Venezia passa a Padova, ospite dell'amico, Francesco da Carrara, signore della città.
1370: si ritira nella villetta che si è fatto costruire a Arquà, sui Colli Euganei.
1374, 19 luglio: muore nella casa di Arquà, alla vigilia del settantesimo compleanno.

Un intellettuale senza patria, ma il suo pane non sa di sale Il maggiore dei nostri poeti, dopo Dante, è un poeta lirico, con il quale l'orizzonte artistico muta radicalmente fisionomia: si sposta dalla rappresentazione integrale della realtà (cielo e terra) allo scavo vertiginoso nei meandri del cuore. Sta di fatto che i circa quarant'anni che separano Dante da Petrarca fanno registrare una svolta profonda, che segna la crisi della grande civiltà comunale (rovinosa depressione economica nei primi decenni del secolo XIV, peste nera del 1348, recessione e rivolte nei ceti subalterni) e l'avvio del nuovo sistema delle Signorie, con Stati di estensione regionale. Sul piano culturale, si assiste al tramonto dei sistemi di conoscenza globale (universalistica) e all'affermarsi d'una filosofia morale attenta all'investigazione dell'interiorità. Francesco Petrarca nasce a Arezzo nel 1304, figlio di Eletta Canigiani e di ser Petracco, origi-

nario d'Incisa in Valdarno, notaio a Firenze, amico di Dante e come lui esule dal 1302 con i capi di parte bianca. La famiglia nel 1312, quando Francesco ha otto anni, si trasferisce in Provenza, a Carpentras, presso Avignone (sede della corte pontificia dal 1308 al 1378), dove il padre esercita la professione notarile. Il giovane Francesco studia diritto per circa quattro anni all'Università di Montpellier (1316-1320), quindi, con il fratello Gherardo, si trasferisce all'Università di Bologna nel 1320, per terminare gli studi, ma la morte del padre (1326) costringe i due fratelli a rientrare in Avignone. Nell'ambiente mondano e cosmopolita della corte papale in terra di Francia, dove il latino s'impone come lingua internazionale, Francesco si segnala per brillantezza d'ingegno e solida competenza classica. Nel 1330, esaurito il patrimonio familiare, eclissata ogni ipotesi di dedicarsi all'attività giuridica, a ventisei anni, diventa chierico[1], anche in questo lontanissimo da Dante, il più laico dei nostri scrittori. «Petrarca non è un laico: il fondatore dell'Umanesimo italiano ed europeo, il maestro della nuova poesia amorosa, è un chierico, cappellano e canonico, vive dei proventi di benefici ecclesiastici, e pur valendosi ripetutamente della ospitalità e protezione di signori laici, non si riduce però mai intieramente al servizio di alcuno di quelli. Il suo pane non sa di sale, come sapeva quello dell'esule Dante, e la sostanziale indipendenza della sua vita è garantita dalla formale dipendenza che egli deve e volentieri presta alla Chiesa, a un'istituzione tanto più ampia e resistente ed elastica e tanto meno esigente che un qualunque stato, italiano o straniero» (*Chierici e laici* [1960], in Dionisotti 1967, pp. 51-52). Come chierico, è assunto al servizio dell'influente famiglia dei Colonna (prima dal vescovo Giacomo poi dal cardinale Giovanni), con la quale rimane vincolato fino al 1347.

Chierico e diplomatico peregrinante in Europa e in Italia Alla tattica sagace, finalizzata a risolvere problemi d'ordine economico, fa riscontro una sicura affermazione sul piano intellettuale. Nel 1333, con i Colonna, è in viaggio per l'Europa (Parigi, Liegi, dove scopre due orazioni ciceroniane, Acquisgrana, Colonia) e dimostra anche un'avveduta capacità di autopromozione. Nel 1337 visita Roma e ne resta profondamente commosso. Nel 1341 fa in modo d'essere esaminato (in colloqui durati tre giorni) dal dottissimo Roberto d'Angiò, re di Napoli, che ne certifica l'alta cultura, poi a Roma, l'8 aprile dello stesso anno, è incoronato d'alloro in Campidoglio. Tra il 1341 e il 1342 si sposta a Parma, ospite di Azzo da Correggio, e conosce in estate la località di Selvapiana, appartata in serena solitudine (comune di Canossa,

1 *chierico*: «Si entrava nel clero anche senza intraprendere una vera e propria carriera sacerdotale, ma assumendo soltanto la più generale condizione di *chierico*, con la tonsura (cioè con il taglio di alcune ciocche di capelli: solo per certi ordini più severi si richiedeva la rasatura tonda al centro della testa, chiamata appunto *chierica*). La condizione di chierico dava diritto a ricoprire uffici ecclesiastici e a ricevere in cambio pagamenti e sovvenzioni, in particolare i benefici ecclesiastici» (Ferroni 1991, I, p. 11). La condizione di chierico, che obbliga al celibato (senza però l'esercizio degli ordini sacri), non impedisce a Petrarca di avere due figli naturali, Giovanni (nato nel 1337, morto giovanissimo a Milano nella peste del 1361) e Francesca (affettuosa compagna del poeta negli anni della vecchiaia). Una radicale regolamentazione dell'istituzione ecclesiastica (contro abusi e ingiustificati benefici) è introdotta dalla Riforma cattolica.

Reggio Emilia). Tornato in Provenza, soggiorna presso Avignone, a Valchiusa (Vaucluse), nelle vicinanze del fiume Sorga (Sorgue), in una sua casa dove ama ritirarsi per studiare, lontano dai rumori del mondo. Nel 1343 è di nuovo in missione, a Napoli e a Parma (in questa occasione, nella Biblioteca Capitolare di Verona, scopre molte lettere di Cicerone). Si entusiasma per l'utopia cristiano-repubblicana di Cola di Rienzo, inteso alla restaurazione dell'antica grandezza di Roma, eletto tribuno nel 1347 dal popolo romano, ma se ne distacca anche per l'ostilità verso questa iniziativa politica da parte dell'aristocrazia e della curia pontificia. Nel 1348-1350 si sposta tra Verona, Parma, Padova, Mantova, Roma, e sosta anche nel capoluogo toscano, dove diventa amico di Boccaccio (che nel 1351 gli trasmette l'invito del Comune di Firenze perché accetti un insegnamento presso lo Studio fiorentino, già attivo con alterne vicende dal 1321). Rientra in Provenza nella primavera 1351, tra Avignone e Valchiusa, ma sente sempre più forte il disagio per la corrotta degradazione della corte papale, che gli impedisce la vera libertà e gli toglie la pace. Avverte con sempre più acuta determinazione la coscienza del proprio valore, che intende coltivare in una condizione pacifica di quiete. Matura allora la decisione di lasciare la Francia per l'Italia, il paese d'un'illustre tradizione di cultura, la sede dell'antico diritto romano, la terra dove brilla il mito d'una straordinaria grandezza. Di qui la scelta di trasferirsi oltre le Alpi, e durante il viaggio, dal passo del Monginevro (tra Briançon e Susa [Torino]), nella primavera 1353, medita un'epistola latina d'ossequio all'Italia, «tellus sanctissima» ('terra santissima'). Non accetta, però, l'invito di Boccaccio e del Comune di Firenze (quell'ambiente politico incandescente e conflittuale non fa per lui). Accoglie invece l'invito dell'(antifiorentino) arcivescovo Giovanni Visconti, signore di Milano, nel convincimento che uno Stato signorile, forte e autoritario, avrebbe meglio tutelato il suo bisogno di libertà personale e meglio garantito la sua dignità di prestigioso intellettuale. Resta a Milano otto anni, dal 1353 al 1361, e fornisce un autorevole lasciapassare alle violenze espansionistiche e alla «tirannia» dei Visconti. Per loro compie missioni a Mantova, Praga, Parigi (Boccaccio lo visita a Milano per un mese, nel 1359). Nell'estate 1361 la peste flagella la città lombarda e Francesco cerca rifugio a Padova e nell'autunno 1362 passa a Venezia, dove si sistema in una casa sulla Riva degli Schiavoni, presso San Marco (dal 1366 vive con lui la figlia Francesca, con la nipotina Eletta). Dopo avere toccato con mano la qualità della vita nei due centri più potenti in Italia (Milano e Venezia) – spinto da un'inquietudine ansiosa che gl'impedice una scelta definitiva – decide nel 1368 (dopo sette anni sulla laguna) di approdare (ultimo porto) a Padova. Non esercita la professione del funzionario, questa volta, d'una grande struttura statale, ma è l'ospite d'un amico affettuoso, Francesco da Carrara, signore della città. Da lui riceve in dono un terreno a Arquà, sui Colli Euganei, e vi si fa costruire una casa, dove si ritira dal 1370 (dal 1371, con la compagnia della figlia), in cerca di pace e di silenzio. La pace definitiva la trova il 19 luglio 1374, settantenne, in Arquà, dov'è sepolto.

Bilinguismo Petrarca maneggia con disinvoltura due lingue diverse, il latino e il volgare, e a ognuna assegna funzioni diverse. Il latino è l'idioma che conferisce prestigio e fama, lo strumento della comunicazione culturale, della trasmissione ufficiale di pareri e giudizi su temi di pubblica rilevanza e di collettivo interesse, il mezzo espressivo che recupera la limpidezza dello stile classico e serve a intervenire nella circolazione delle idee, al di là delle varietà dei linguaggi locali, sì da sancire il primato di Roma e dell'Italia nel mondo. Il latino, usato anche nelle chiose e nelle postille alle poesie in italiano, è per Francesco il modo normale per esprimersi. Il volgare toscano, per quanto confessi di considerarlo una forma secondaria e irrilevante (adatta a trattare cose di poco conto, *nugae*, 'bazzecole'), è invece la lingua delle liriche ch'egli compone con dedizione infinita: ritoccate, rilette, corrette per tutta la vita. Cos'è, dunque, il volgare per Petrarca? Per Dante è la lingua naturale della realtà, la forma espressiva che aderisce alla cronaca dell'esistere quotidiano. Per l'autore del *Canzoniere* il volgare (in quanto strumento della moderna poesia amorosa) è la lingua dell'affettività, che dà espressione ai più intimi moti del sentimento, in antitesi alle fuggevoli circostanze e al caos dispersivo del giorno per giorno: è la lingua che fissa in moduli assoluti la voce del cuore. La scelta del volgare per il *Canzoniere* discende da motivazioni opposte alla scelta di Dante.

Sperimentalismo e perfezione Non solo, tra Dante e Petrarca, è opposta la motivazione della scelta del volgare, ma è profondamente diverso anche il significato particolare che spetta all'esercizio dello scrivere. Il tratto distintivo della scrittura dantesca è lo sperimentalismo: saggiare, volta per volta, registri e forme diverse, come modo per conoscere volti diversi della realtà. Ogni scrittura è una pratica e un'esperienza di vita. Per Petrarca non vale lo sperimentalismo, bensì importa la forma assoluta, la purezza dell'espressione, la levigatezza del cammeo, il raggiungimento della perfezione. Per lui la parola scritta rilascia le credenziali dell'autore e lo qualifica per l'eternità. Quella stessa parola, va rimodulata, migliorata, perfezionata. Dante scrive per conoscere. Petrarca scrive per riscrivere, per correggere, per sottrarre gli oggetti reali al deperimento, all'usura del tempo, alla morte. I suoi autografi attestano un processo instancabile di rifacimenti, di correzioni, di modifiche, di varianti.

L'umanista Il culto della classicità è per Petrarca una componente fondamentale (modelli aurei sono Cicerone per la prosa e Virgilio per la poesia). La sua biblioteca – oggi conservata per segmenti in varie sedi straniere (francesi e americane) e italiane, dall'Ambrosiana di Milano alla Marciana di Venezia, dalla Palatina di Parma alla Vaticana – ha una consistenza indubbiamente eccezionale e raggiunge il numero di circa 200 codici: alcuni acquistati, altri trascritti da lui stesso, altri fatti allestire da copisti al suo servizio. Tra i titoli si segnalano soprattutto classici latini (con Cicerone e Virgilio, anche Orazio, Livio, Seneca, Quintiliano), Padri della Chiesa (in particolare Sant'Agostino), classici greci in versione latina (Platone, Aristotele, *Iliade* e *Odissea*)[2]. Memorabile è il codice con le opere di Virgilio (conservato all'Ambrosiana

2. *Iliade* e *Odissea*: più ridotte sono le testimonianze relative a opere in volgare, ma si segnala un manoscritto della *Commedia*, donato dall'amico Boccaccio, nel 1351 (non risulta tuttavia che Boccaccio sia stato ringraziato del dono). Si sa che Petrarca conosce la *Commedia* fino dagli anni giovanili (molto probabilmente dal soggiorno bolognese). In merito ai suoi rapporti con Dante, Petrarca ne discorre nel 1359 in una lettera indirizzata a Boccaccio (*Familiari*, XXI, 15), dove

di Milano), fatto trascrivere da Petrarca a Firenze nel 1326, interamente postillato da lui con minuziosa attenzione; del pari memorabile il codice con le opere di Orazio (alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze), acquistato da Petrarca a Genova nel 1347 e fitto di sue postille autografe. Il mito e il culto del mondo classico sono complementari alla consapevolezza d'un presente degradato. Quell'antica virtù è scomparsa, quell'alta dignità della tradizione romana appartiene a un remoto passato: e oggi regna l'indifferenza verso quella grandezza dimenticata. Di qui l'ansia per la riscoperta dell'antico, per la ricerca di opere che occorre leggere con passione filologica, per lo studio infinito d'autori dei quali è necessario riscoprire e valorizzare la vitalissima lezione, come riscatto dalla degradazione della contemporaneità.

Cosmopolitismo e filosofia morale La nascita in esilio, l'educazione avignonese, le peregrinazioni in Italia e in Europa, bastano a definire una personalità che si lascia alle spalle le radici municipali e cittadine della tradizione comunale. L'ambiente di Avignone e la condizione di chierico sono la premessa d'un'apertura internazionale senza confini, che non lega Petrarca a stretti vincoli locali e anzi lo indirizza a un dialogo spalancato in prospettiva europea con i dotti all'avanguardia del suo tempo. Lo scrittore-chierico – ben diverso dallo scrittore laico comunale devoto alla sua città e dallo scrittore religioso medievale legato al proprio ordine – dispone d'una particolare mobilità d'azione che gli consente, da un osservatorio al di sopra delle parti, di farsi promotore d'un rinnovamento etico e civile, ispirato alla legalità, al diritto, alla virtù degli antichi. L'intellettuale Petrarca mette così al servizio d'un'autorità politica (alla quale si vincola solo con un rapporto professionale e temporaneo) il proprio prestigio e le proprie alte qualità, avendone in cambio protezione, agio, sussidi economici e (se possibile) tranquillità di studio. Ma avverte intorno a sé la rovina delle istituzioni medievali, la disgregazione di quell'impalcatura teologica e di quell'enciclopedismo scientifico, il venir meno anche della dimensione collettiva di quella religiosità. Di qui il suo naturale allontanamento dalla filosofia scolastica e aristotelica, che è stata la base di quella ferrea sistematicità ideologica, tanto sicura di sé, ora in crisi. Di fronte all'accertata insufficienza d'una concezione globale e sintetica dell'universo, sente sempre più pressante la mancanza di certezze, l'insorgere del dubbio e delle perplessità. L'attenzione si sposta dal mondo della realtà al mondo dell'io. Sente urgente il bisogno di fare luce nel groviglio della tormentata interiorità individuale. Diventa importante per lui la filosofia morale, che scruta le leggi etiche, le norme di comportamento, i conflitti interiori, e stabilisce un nesso di continuità tra i maestri della morale classica (Cicerone e Seneca, soprattutto) e un magistrale maestro del pensiero cristiano come sant'Agostino (le *Confessiones* sono per Petrarca uno

rifiuta l'accusa di provare malevolenza verso di lui (per invidia). Ma la lettera è nondimeno eloquente, perché non soltanto non vi compare neanche una parola di elogio per Dante, ma anzi vi si legge un giudizio limitativo sulla scelta dantesca del volgare e dello stile «comico» nella *Commedia*. Petrarca si dissocia, dichiarando di preferire il latino e lo stile aulico, desiderando indirizzarsi non al «volgo», ma a un'eletta cerchia di letterati, quindi rivendica a sé il merito del nuovo stile (la nuova prosa e la nuova poesia latina).

dei testi capitali). Alla filosofia non richiede verità assolute che illuminino il mondo. Chiede un soccorso per meglio chiarire a se stesso la sua inquieta psicologia. E i classici non sono statue o personaggi da museo, ma compagni di strada.

La pubblica immagine di sé La pubblica immagine di sé è affidata al vasto *corpus* latino delle lettere (non private, all'uso moderno, ma composte per essere divulgate in modo ufficiale) scambiate con amici o con personaggi rilevanti della cultura e della politica contemporanea. In esse, Petrarca adotta un linguaggio studiatissimo e organizza, attraverso una multiforme varietà di argomenti, di descrizioni ambientali, di ricordi personali, di occasioni autobiografiche, di fatti storici, di riflessioni filosofiche, una strategica immagine di sé, come grande uomo di cultura e scrittore di forte tensione morale. Una prima raccolta, progettata nel 1350, s'intitola *Familiares* ('Familiari': 350 lettere, diffuse manoscritte, poi edite la prima volta a Venezia nel 1492) e vi sono incluse anche missive fittizie indirizzate a grandi autori dell'antichità. Sillogi minori sono *Sine nomine* ('Senza nome': 19 lettere senza il nome dei corrispondenti, per non comprometterli, trattandosi di violenti attacchi contro la curia avignonese) e *Variae*. L'altra ampia raccolta, avviata nel 1361, s'intitola *Seniles* ('Senili': 127 lettere) e doveva chiudersi con l'epistola *Posteritati* ('Ai posteri'), che è un'originale autobiografia (lasciata interrotta agli avvenimenti del 1351, perciò esclusa dalla raccolta e diffusa per via autonoma). Le *Seniles* appaiono a stampa la prima volta nel 1501, a Venezia.

Il *Secretum*: radiografia interiore *De secreto conflictu curarum mearum* ('Sul segreto conflitto delle mie preoccupazioni') è una sorta di diario privato (noto con il titolo *Secretum*), non destinato alla pubblicazione, perciò l'autore vi appare non atteggiato in posa canonica, ma ripreso in via diretta, mentre si trova impegnato in una serrata autoanalisi, a tu per tu con se stesso. Elaborato intorno al 1343, poi compiuto nel 1359, è dato a stampa la prima volta nel 1473. Articolato in tre libri, è un dialogo tra sant'Agostino e Francesco, alla presenza d'una silenziosa figura femminile (la personificazione della Verità). Dalle tre giornate di dialogo risalta un motivo fondamentale, ovvero il dissidio angoscioso tra la sincerità della fede religiosa e l'incapacità di sottrarsi alle seduzioni terrene. Agostino incalza e interroga e accusa il poeta (di superbia, avarizia, ambizione, lussuria, accidia[3], che è causa di perenne insoddisfazione), e più ancora lo rimprovera di due peccati più gravi: l'amore per Laura e l'ardore di gloria. Sembrano virtù e sono peccati, perché legano alla terra e allontanano da Dio, legano alla vita terrena, alla seduzione di cose fragili, che deperiscono, che invecchiano, che muoiono. Francesco si riconosce in colpa, e vuole affrancarsi da questi vizi, ma al tempo stesso ne avverte (drammaticamente) il fascino e si riconosce incapace di liberarsene. È chiaro che il colloquio avviene non tra due persone di opposte vedute, ma avviene dentro Francesco, tra due diverse componen-

3 *accidia*: «funesta quaedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt», 'quella funesta malattia dell'animo che i moderni hanno chiamato accidia, gli antichi *aegritudo*' (*Secretum*, II, in *Prose*, a cura di Guido Martellotti, Pier Giorgio Ricci, Enrico Carrara, Enrico Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 106).

ti della sua coscienza. Piuttosto che a un dialogo, si assiste a un dilemmatico soliloquio, a un'impietosa autoanalisi senza via d'uscita, perché non approda a una possibilità di rigenerazione, ma mette a nudo uno stato di dolente perplessità e d'inquietudine permanente. Proprio in siffatta, implacabile investigazione dell'io risiede il fondamento primo della poesia petrarchesca.

Gli scritti latini minori Al latino si affida anche una moltitudine di altri scritti. Poesia latina: a essa lo scrittore consegna dapprima la propria fama, ma poi s'avvede che il suo interesse è attratto soprattutto dai versi in volgare. Resta incompiuto il poema epico in esametri *Africa* (letto in parte al re Roberto d'Angiò nel 1341 e a lui dedicato, in vista dell'incoronazione in Campidoglio), in lode della Roma repubblicana, sulle vicende della seconda guerra punica e sull'eroismo di Scipione l'Africano. Se per l'*Africa* il modello è l'*Eneide*, per il *Bucolicum carmen* (12 egloghe, redatte dapprima tra il 1346 e il 1348, poi riviste a più riprese) il modello sono le *Bucoliche* di Virgilio. Le *Epistolae metricae* (66 componimenti) sono versi di corrispondenza, su temi anche trattati nelle epistole in prosa, mentre i sette *Psalmi penitenziales* sono preghiere in versi, prossime ai ritmi del linguaggio biblico. Trattati storico-eruditi: confermano la passione per la storia antica, vista come serbatoio di virtù, eroismo, comportamenti encomiabili. *De viris illustribus* ('Sugli uomini illustri'), con dedica al signore di Padova, Francesco da Carrara, sono biografie di grandi personaggi, in lotta con l'avversa fortuna. *Rerum memorandarum libri* ('Libri di cose memorabili'), silloge enciclopedica di fatti notabili dell'antichità. *Itinerarium syriacum* ('Itinerario siriaco'), una sorta di guida storico-geografica da servire per un pellegrinaggio in Terrasanta. Trattati morali: *De vita solitaria* ('Sulla vita solitaria'), composto nel 1346, poi rielaborato (al solito) in più riprese, oppone la solitudine agreste di Valchiusa alla corruzione caotica e dispersiva di Avignone. La prima consente l'agio d'un'esistenza intellettuale dedicata all'impegno dello studio e invita l'individuo a conoscere se stesso; la seconda obbliga a un ritmo frenetico, a un correre affannoso che costringe l'*infelix habitator urbium* ('l'infelice abitante delle città') a spendere la vita per cose che sembrano importanti e non lo sono; la prima si fonda su valori saldi e sul principio dell'unità (che per Petrarca ha significato positivo e dà sicurezza); la seconda poggia sulle sabbie mobili dell'effimero e sul principio della varietà, della mutevolezza, dell'imprevisto (che per Petrarca ha significato negativo e dà senso di precarietà, d'angoscia). *De otio religioso* ('Sulla quiete della vita religiosa'), che risale in prima stesura al 1347, dedicato al fratello Gherardo (fattosi monaco nel 1342 nella certosa di Montrieux), definisce ideale il modello di vita della tradizione monastica. *De remediis utriusque fortunae* ('Sui rimedi a due tipi di fortuna'), diffuso nel 1366, diviso in due libri, illustra nel primo i rimedi ai pericoli che derivano dalla buona fortuna (come l'eccesso di felicità e di speranza), nel secondo i rimedi contro i mali che derivano dall'avversa fortuna; solo la ragione aiuta a contrastare la mutevolezza della sorte, secondo una dialettica di virtù e di fortuna, che troverà originale ripresa in Machiavelli. Attacchi polemici: sono scritti d'occasione, aspramente polemici, con toni anche tesi e aggressivi, che completano il quadro della personalità di Petrarca, della sua cultura, della sua sensibilità, della sua ideologia. *Invective contra medicum* ('Invettive contro un medico'), contestano con veemenza la falsa scienza medica, a difesa – contro le arti «meccaniche» e applicate – dell'umanistica liberalità della letteratura e della poesia. *Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientiae et virtutis* ('Invettiva contro un uomo potente ma di nessuna sapienza e virtù'), colpisce un cardinale, reo di avere criticato la carriera di Petrarca. *De sui ipsius et multorum ignorantia* ('Sull'ignoranza propria e di molti'), replica con durezza a quattro giovani filosofi averroisti, che hanno contestato la sua ignoranza in tema di filosofia aristotelica; la controffensiva diventa attacco acre contro il principio d'autorità (la prassi d'appellarsi ai testi d'Aristotele come prova di verità, fuori da ogni controllo o verifica concreta), a difesa dell'inchiesta morale e religiosa, contro la scienza, che presume di decifrare l'universo, e invece spesso costruisce soltanto castelli di carta. *Invectiva contra eum qui maledixit Italie* ('Invettiva contro uno che ha parlato male dell'Italia') inveisce contro il frate francese Jean de Hesdin che, allo scopo di mantenere la sede papale in Avignone, ha rivolto parole oltraggiose contro l'Italia.

Il *Canzoniere*: frammenti dell'anima Le due opere petrarchesche in volgare sono il *Canzoniere* (sul modello della lirica d'amore stilnovistica) e i *Trionfi* (sul modello della *Commedia*). Il *Canzoniere* è la prima raccolta di rime in volgare organicamente strutturata, in modo compatto, sì da presentarsi come libro che compedia e ricompone la vicenda interiore del poeta, gli sparsi frammmenti della sua anima («sparsa anime fragmenta», dice Francesco a sant'Agostino, nel *Secretum*). L'opera può leggersi come un romanzo dell'io, per quanto non presenti una dinamica narrativa o romanzesca: non movimenta azioni, bensì movimenta stati d'animo, echi, risonanze interiori, parallelismi, folgorazioni intuitive, corrispondenze, variazioni su un medesimo tema. Il tema è l'amore per Laura, fanciulla storica e reale, ma vista non nella sua realistica corporeità né nella sua fisica concretezza, bensì collocata su un piano d'esemplarità emblematica, come mito poetico, segno d'una straordinaria avventura spirituale, occasione d'un inesauribile sondaggio introspettivo, espressione di bellezza che comporta desideri insoddisfatti e insieme suscita quesiti e interrogativi sul senso dell'esistenza, sul significato della scrittura, sul destino della poesia. Il nome stesso della donna viene modulato con allusive associazioni che ne sottolineano il valore simbolico (*Laura*, il *lauro*, *l'auro* = l'oro, *l'aura* = l'aria), con riferimento all'alloro (la pianta di Apollo e della poesia), all'oro (come sostanza preziosa), all'aria (come condizione di vita).

Laura e Beatrice Anche dall'amore per Laura discende un «valore» che dà energia e che alimenta la vita, secondo i canoni stilnovistici. Ma Laura non è Beatrice. La figura dantesca, donna-angelo, si proietta nel cielo, simbolo di fede, di grazia, di sapienza divina, è veicolo della grandezza divina. Laura è creatura terrena, che sublima la sua genesi cronachistica e diventa specchio dell'anima per il poeta che l'ama, diventa per lui chiave di autocoscienza. Beatrice è creatura metafisica che cammina nelle strade del mondo, per risalire in cielo. Laura è emblema del cielo in terra, ma resta fanciulla umana. Dinanzi a lei, scompare ogni interesse teorico e filosofico che invece vibra con Beatrice. La «vera vita [di Petrarca] fu tutta al di dentro di sé; il solitario di Valchiusa fu il poeta di sé stesso; Dante alzò

Beatrice nell'universo, del quale si fece la coscienza e la voce; egli calò tutto l'universo in Laura, e fece di lei e di sé il suo mondo. Qui fu la sua vita, e qui fu la sua gloria» (De Sanctis 1871-1872, I, p. 291).

Eros e pentimento Perciò nella spiritualissima astrazione simbolica che si chiama Laura vibra una tensione erotica che non troviamo in Beatrice. Dopo il primo incontro con Laura, scatta la macchina della celebrazione di lei, con i multipli e ripetuti e ossessivi effetti che le sue parole e i suoi gesti suscitano nell'anima del poeta. Poi la morte della donna introduce il tema, ugualmente ossessivo, dell'assenza, del vuoto, della mancanza che logora e affanna, quindi dell'evocazione di lei, del suo riapparire in sogno, del suo riaffacciarsi nella memoria e nell'immaginazione. Il desiderio dell'amante resta intatto e si accresce con l'assenza, e il pensiero di lui accarezza i capelli biondi, il collo bianco, le guance, gli occhi sereni e luminosi, le movenze leggiadre, il dolce viso, il bel fianco. Accarezza il corpo. Lo struggimento erotico, come ostinato desiderio d'inconfessata carnalità, si scontra con il senso del divieto, della vanità delle cose terrene, con la castigazione del pentimento religioso. La donna diventa allora creatura misteriosa e ambigua, antinomica, «dolce nemica» (CLXXIX, 2), che consola e che uccide, che dà vita e morte, che fa bruciare come fuoco e che assidera come ghiaccio.

Monolinguismo La pervicace autoanalisi psicologica che ruota intorno alla figura di Laura ha bisogno d'una forma linguistica rarefatta, preziosa, raffinatissima, attenta alle minime increspature dell'espressione: non un linguaggio che crea realtà nuove, ma un linguaggio che scruta nelle nascoste pieghe della coscienza. Di qui l'esigenza d'una particolare strumentazione formale, nobile e duttile, tendente alla perfezione. Petrarca si rifà alla lingua della lirica stilnovistica, ma la sottopone a un processo drastico (e polemico) di «concentrazione». La *Commedia* di Dante «è l'opera d'un esule, sorge dall'esperienza di [...] lontane vie e terre, procede a una visione risolutamente più libera e ampia; pure essa mantiene fede sempre alla città originaria, a Firenze [...]. Altrettanto è evidente che il canzoniere del Petrarca nasce ovunque fuor che in Toscana, da un esule volontario cui senza rimpianto è ormai patria il mondo, e tuttavia nasce da un supremo sforzo di concentrazione intima su di una base linguistica e metrica coerentemente [...], oserei dire polemicamente, fedele alla tradizione toscana» (*Geografia e storia della letteratura italia* [1951], in Dionisotti 1967, p. 34). La lingua del *Canzoniere* è opposta alla lingua della *Commedia*. Non plurilinguismo ma monolinguismo. Dante ha bisogno di registri linguistici diversi per rappresentare una realtà plurima e varia e complessa e chiaroscurata; nella estesa gamma anche dei suoi aspetti stilistici (lirico, drammatico, filosofico, teologico, polemico). Petrarca fa «di sé il suo mondo» (dice, s'è visto, De Sanctis) e il suo perenne assillo introspettivo si risolve in una intensissima uniformità di lessico, di tono, di stile, sì da selezionare con occhio severo ogni punta troppo realistica. Dante ha bisogno del cozzo di forme divergenti. La sua lingua si tonifica con incrementi successivi. Petrarca ha bisogno di accordi armonici, di tessiture delicate, tenui. La sua lingua si tonifica con sottrazioni sempre mirate. La sua espressività cerca forme assolute, misurate, stabili, incontaminate, ma s'impoverisce.

Dante, poeta universale e fiorentino, è inimitabile. Petrarca, maestro di simboli lirici assoluti fuori del tempo e dello spazio, è più facilmente imitabile: ha ispirato per secoli la nostra letteratura, ha alimentato il petrarchismo europeo, ha fornito modelli duraturi alla lirica amorosa (e non solo) fino a oggi.

I *Trionfi* I *Trionfi* (il titolo originale è in latino: *Triumphi*) sono un poema allegorico in terzine (al pari della *Commedia* e dell'*Amorosa visione* di Boccaccio), elaborato a più riprese tra il 1356 e il 1374, quindi lasciato incompiuto (materiali di lavoro e abbozzi sono documentati dal celebre codice Vaticano Latino 3196, importante anche per il *Canzoniere*). Le parti concluse sono diffuse manoscritte con molta fortuna, fino alla *princeps* del 1470 (Venezia, Vindelino di Spira, unitamente al *Canzoniere*). L'opera è articolata in sei successive «visioni». Al poeta addormentato in Valchiusa, appaiono sei processioni trionfali, guidate da figure allegoriche e formate da un folto gruppo di personaggi storici, leggendari, mitologici. Le sei personificazioni allegoriche sono Amore, Pudicizia, Morte, Fama, Tempo, Eternità. Il disegno del poema mira a un itinerario di ascensione, dalla terra al cielo, dal peccato alla salvezza, attraverso l'opposizione dialettica d'una personificazione sull'altra, secondo uno schema di contesa a due a due, sì che ogni volta chi ha riportato la vittoria celebra il proprio trionfo su chi è stato sconfitto (al modo dei condottieri romani). Nel primo quadro (*Trionfo dell'Amore*), Cupido celebra la sua vittoria sui grandi amanti della leggenda e sul poeta stesso; nel secondo (*Trionfo della Pudicizia*), Laura afferma il suo potere su Amore, con l'aiuto delle grandi eroine della castità; nel terzo (*Trionfo della Morte*), la Morte vince anche la castità, che sottrae Laura ai vincoli terreni; nel quarto (*Trionfo della Fama*), la Fama sconfigge la Morte; nel quinto (*Trionfo del Tempo*), ecco che il Tempo ha la meglio anche sulla Fama; nell'ultimo (*Trionfo dell'Eternità*), l'Eternità trionfa anche sul Tempo, aprendo la strada alla contemplazione di Dio, dove ogni umana vicissitudine si placa. In ultimo, siamo alla celebrazione dell'Eterno, come certezza salda, immobile, contro la vaneggiante varietà dei turbati movimenti terreni. I temi sono i medesimi del *Canzoniere*, solo che gli sparsi «frammenti» sono intessuti in un rigido schema dottrinario e intellettualistico: non soltanto unità lirica (come nel *Canzoniere*), ma unità anche d'ingessatura esteriore, poco funzionale a un poeta che dà il meglio di sé nell'assecondare, con straordinari bagliori intuitivi, i moti repentini, alterni, irrazionali, «frammentari», delle emozioni.

Edizioni: *Le rime*, a cura di Giosue Carducci e Severino Ferrari, Firenze, Sansoni, 1899, nuova presentazione di Gianfranco Contini, 1956; *Rime, Trionfi e Poesie latine*, a cura di Ferdinando Neri, Enrico Bianchi, Guido Martellotti, Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951; *Prose*, a cura di Guido Martellotti, Pier Giorgio Ricci, Enrico Carrara, Enrico Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955; *Opere*, a cura di Emilio Bigi, commento di Giovanni Ponte, Milano, Mursia, 1963; *Canzoniere, Trionfi, Rime varie e una scelta di versi latini*, a cura di Carlo Muscetta e Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1968; *Epistole*, a cura di Ugo Dotti, Torino, Utet, 1978, 1983²; *Il Canzoniere e i Trionfi*, a cura di Enrico Fenzi, Roma, Salerno Editrice, 1993; *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, poi ed. aggiornata 2004; *Canzoniere*, a cura di Raffaele Manica, Roma, Newton & Compton, 1997; *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll.

TESTO

dal *Canzoniere*

(CXXVI)

Il titolo d'autore è in latino, *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta*, 'Frammenti di cose volgari di Francesco Petrarca poeta laureato', ma l'opera è designata comunemente come *Canzoniere*, o *Rime*, o *Rime sparse*. Comprende 366 testi (tanti quanti i giorni dell'anno, se si toglie il sonetto proemiale, e precisamente: 317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate, 4 madrigali), composti nell'arco dell'intera esistenza di Petrarca, da alcuni versi degli anni giovanili (prima dell'incontro con Laura), fino all'invocazione alla Vergine, nella canzone *Vergine bella, che, di sol vestita* (CCCLXVI), ultima del libro, scritta negli anni estremi. Il capillare lavoro di correzione testuale è documentato da due manoscritti conservati nella Biblioteca Vaticana: il Vaticano Latino 3196 (autografo, che contiene abbozzi, redazioni diverse, correzioni del *Canzoniere* e dei *Trionfi*) e il Vaticano Latino 3195 (circa per un terzo autografo, per il resto scritto dal copista Giovanni Malpaghini, sotto il diretto controllo dell'autore: iniziato nel 1366, finito nel 1374, è il primo grande autografo della nostra letteratura e contiene la forma definitiva del *Canzoniere*). Il Vat. Lat. 3195, alla morte del poeta, passa alla figlia Francesca, quindi al figlio di lei (Gerardo), poi viene acquistato nel 1544 da Pietro Bembo, i cui eredi lo vendono nel 1581 all'antiquario Fulvio Orsini che nell'anno 1600 lo lascia in eredità alla Vaticana. Imponente è stata la diffusione manoscritta dell'opera, fino alla prima stampa nel 1470 (Venezia, Vindelino di Spira, unitamente ai *Trionfi*). L'impianto complessivo del libro è fissato dal sonetto d'apertura (*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*), dove si traccia un itinerario che va dal «primo giovenile errore» del poeta (signoreggiato e dominato dall'amore per Laura) fino alla «vergogna» provata per la passione mondana che lo ha reso schiavo, onde il pentimento e la coscienza della vanità delle cose terrene. Si profila, dunque, un percorso esemplare di errore e di ravvedimento. E infatti il libro si divide in due parti. La prima (fino al componimento CCLXIII) segue e asseconda la passione per Laura; la seconda scandisce la «vergogna», il turbamento, il disinganno, il ravvedimento, dovuti soprattutto alla morte della donna (ma le due parti non sono distinte dalla volontà di separare, come si è a lungo creduto, le rime «in vita» dalle rime «in morte» di Laura). Quasi ogni testo del *Canzoniere* parla di Laura, eppure di lei non si hanno notizie accertate. I dati di cui disponiamo sono tutti interni, ovvero derivano da testimonianze del poeta: il primo incontro con la giovane donna, nella chiesa di Santa Chiara, in Avignone, il venerdì santo 6 aprile 1327, quindi la data della sua morte, il 6 aprile 1348 (stroncata dalla terribile peste nera). Simili simmetrie cronologiche (il venerdì santo del 1327 cade, in realtà il 10 aprile), tipiche della tradizione stilnovistica, hanno fatto sospettare i contemporanei sulla reale storicità di questa figura femminile. Lo stesso Petrarca, in una lettera all'amico Giacomo Colonna (*Familiari*, II, 9), probabilmente del 1336, ha risposto a tali sospetti, confermando animosamente la storicità di Laura e del suo rapporto d'amore con lei. Si riporta dalla prima parte del *Canzoniere*, la canzone CXXVI, *Chiare, fresche et dolci acque*.

«Chiare, fresche et dolci acque» *

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose[1] colei che sola a me par donna[2];
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)[3]
a lei di fare al bel fianco colonna[4];
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno[5];
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse[6]:
date udïenza insieme[7]
a le dolenti mie parole extreme[8].
S'egli è pur mio destino
e 'l cielo in ciò s'adopra[9],
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda[10],
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra[11],
et torni l'alma al proprio albergo ignuda[12].

---

* Metro: canzone di cinque stanze, ciascuna di tredici versi (endecasillabi e settenari) e a schema fisso: abC abC cdeeDff. Come si vede dallo schema, la fronte (prima parte della stanza) è distinta in due piedi a rime replicate (abC abC), la sirma invece è indivisa (senza volte) e collegata alla fronte da una rima chiave (c). Il congedo ripete lo schema degli ultimi tre versi della sirma: Dff. Risulta prevalente il numero dei settenari (verso a ritmo più cantabile, rispetto all'endecasillabo di scansione più 'seria'), a indicare che il tema nobile della canzone s'intreccia con il tema più umile e popolareggiante della «pastorella» (composizione che sceneggia l'incontro amoroso, in ambiente agreste, tra un cavaliere e una «pastorella»). Il che rende ragione di quanto espresso nel congedo: l'ineleganza rimproverata alla canzone va intesa non come rilievo negativo, bensì come rilievo tecnico, ovvero appartenenza a un rustico genere «boschereccio».

1 *ove ... pose*: nelle quali immerse.
2 *colei ... donna*: colei che unicamente signoreggia il mio cuore (*donna*, lat. *domina*, 'signora').
3 *(con ... rimembra)*: non posso ricordarmene senza sospirare.
4 *di fare ... colonna*: appoggiare il suo bel fianco.
5 *che ... seno*: che la gonna insieme con l'angelico seno ricoprì.
6 *ove ... m'aperse*: del luogo dove Amore con i begli occhi di lei mi trafisse il cuore.
7 *insieme*: tutti voi insieme («acque», «ramo», «herba et fior», «aere»).
8 *extreme*: ultime (per l'impressione dell'approssimarsi della morte).
9 *in ciò s'adopra*: si impegna proprio in ciò (nel preparare tale destino).
10 *ch'Amor ... chiuda*: che Amore mi faccia morire a forza di piangere.
11 *qualche gratia*: una qualche sorte benevola faccia che il mio corpo sia seppellito qui tra voi.
12 *et ... ignuda*: e l'anima torni al cielo spogliata del corpo.

La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo[13]:
ché lo spirito lasso
non poria mai in piú riposato porto
né in piú tranquilla fossa
fuggir[14] la carne travagliata et l'ossa.
Tempo verrà ancor forse
ch'a l'usato soggiorno[15]
torni la fera bella et mansüeta[16],
et là 'v'ella mi scorse[17]
nel benedetto giorno[18],
volga la vista disïosa[19] et lieta,
cercandomi; et, o pieta![20],
già terra in fra le pietre
vedendo, Amor l'inspiri
in guisa che sospiri
sí dolcemente che mercé m'impetre,
et faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo[21].
Da' be' rami scendea[22]
(dolce ne la memoria)[23]
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,

13 *La morte … passo*: la morte sarà meno dolorosa se muoio con questa speranza (di essere sepolto a Valchiusa); il «dubbioso passo» è quello della morte, 'passaggio' all'aldilà, «dubbioso», temibile, perché incute paura.
14 *fuggir*: abbandonare.
15 *a l'usato soggiorno*: a Valchiusa, il luogo dove Laura usava soggiornare.
16 *fera … mansüeta*: Laura, «fera», 'fiera', perché non corrisponde all'amore del poeta, ma l'epiteto duro e aspro è fortemente attenuato dai due aggettivi.
17 *mi scorse*: mi vide.
18 *nel … giorno*: il giorno in cui il poeta e Laura si sono incontrati sulle rive della Sorga (come si legge nella stanza che segue).
19 *disïosa*: desiderosa di rivedermi.
20 *o pieta!*: o pietosa visione!
21 *già terra … velo*: vedendomi già ridotto in polvere tra le pietre (della tomba), sia presa da amore (per me) in modo da sospirare tanto dolcemente da ottenere per me («m'impetre») grazia (dal cielo) e vincere la giustizia divina asciugandosi gli occhi (che piangono) con il bel velo. Solo i Santi e la Vergine possono vincere la giustizia di Dio.
22 *scendea*: in quel «benedetto giorno» (v. 31).
23 *(dolce ne la memoria)*: immagine dolce a ricordarsi.

coverta già de l'amoroso nembo[24].
Qual fior cadea sul lembo[25],
qual su le treccie bionde,
ch'oro forbito[26] et perle[27]
eran quel dí a vederle;
qual[28] si posava in terra, et qual su l'onde[29];
qual con un vago errore[30]
girando parea dir: – Qui regna Amore. –
Quante volte diss'io
allor pien di spavento[31]:
Costei per fermo[32] nacque in paradiso.
Cosí carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano[33], et sì diviso
da l'imagine vera[34],
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo d'esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua[35] mi piace
questa herba sí, ch'altrove non ò pace.
Se tu[36] avessi ornamenti[37] quant'ài voglia,
poresti arditamente[38]
uscir del bosco[39], et gir in fra la gente.

24 *nembo*: nuvola (di fiori); «amoroso», come se la natura rivolgesse un affettuoso omaggio a Laura.
25 *lembo*: della gonna.
26 *forbito*: splendente.
27 *perle*: rinvia forse a fiori bianchi presenti tra i capelli; oppure a rilucenti gocce d'acqua rimaste tra i capelli.
28 *qual*: qualche fiore.
29 *onde*: del fiume Sorga.
30 *vago errore*: lieve volteggio.
31 *spavento*: religioso stupore, sbigottimento pieno d'ammirazione per tanta bellezza.
32 *per fermo*: sicuramente.
33 *Così … m'aveano*: così il divino portamento e il volto e le parole e il dolce riso mi avevano fatto dimenticare.
34 *sì … vera*: così allontanato dalla realtà.
35 *Da … qua*: da quel giorno in poi.
36 *tu*: il congedo, si rivolge, secondo la prassi, alla canzone. Se tu fossi stilisticamente elegante, quanto desideri (se tu fossi bella come ho cercato di farti essere).
37 *ornamenti*: intende l'*ornatus* della tradizione retorica.
38 *poresti arditamente*: potresti con decisione.
39 *bosco*: dai limiti dello stile bucolico (il congedo, secondo tradizione, fa atto di modestia).

Commento

La voce dell'io che parla si muove con agilissima destrezza tra ricordo e riflessione, tra presente, passato e futuro. Il poeta è lì, in quei luoghi, dove un giorno vide Laura. E rivolge la parola a quegli oggetti che gli cadono ora, via via, sotto gli occhi (le acque del fiume, quel ramo, quell'erba, quei fiori, quell'aria stessa, illuminata dagli occhi di lei). Ma lei non c'è, e la malinconia si diffonde e intona le parole di lui che si guarda intorno e pensa e riflette, tra sé. E pensa alla morte, con la speranza di essere sepolto lì, e pianto da lei. I transiti delle sensazioni sono repentini e inespressi. Il paesaggio esterno non esiste, esiste il paesaggio del cuore che il poeta porta dentro di sé. Ecco, d'improvviso, che la cognizione del tempo s'annulla e lei appare, lì, splendente, come quel giorno, in un quadro d'incantata meraviglia. Il luogo naturale depone i connotati terrestri e diventa «paradiso» (v. 55). E l'io perde la cognizione di sé, come immerso in una celeste smemoratezza.

CRITICA

Una Madonna profana

Dal paesaggio sulle rive del fiume Sorga (descritto come presente, attualizzato nella memoria), al futuro (con il pensiero della morte, della sepoltura, del tardivo pentimento di Laura): poi, «quasi per effetto di una memoria involontaria», l'immagine di lei irrompe, in un abbagliante splendore primaverile, «avvolta in un nembo di fiori come una Madonna profana».

È una canzone di «rivisitazione» di un paesaggio legato alla presenza della donna, che un tempo usava frequentare questi luoghi, tra le acque della Sorga [a Valchiusa, in Provenza] e la verde campagna circostante. Tale rivisitazione si compie in tre tempi, di diseguale ampiezza. In un primo tempo, sulle tracce di Laura, Petrarca si limita a elencare, quasi riconoscendoli a uno a uno, i particolari del paesaggio che sembrano trattenere l'impronta del passaggio di lei: le acque in cui Laura si immerse, il ramo a cui si appoggiò, l'aria stessa che si illuminò al suo sguardo, l'erba sulla quale si distese. La donna ancora non è propriamente rievocata ma il poeta registra solo i frammenti disgiunti, i «pezzi» isolati di cui il luogo gli sollecita la memoria: le «belle membra», il «bel fianco», l'«angelico seno», gli «occhi». Il secondo tempo della poesia (stanze II-III) svolta verso il pensiero della morte, apparentemente allontanandosi dalla descrizione del luogo boschereccio: o meglio, proiettandolo in un futuro nel quale potrebbe diventare (così il poeta si augura) il luogo della propria sepoltura, e, magari, di un postumo, tardivo pentimento di Laura. Nel terzo tempo della poesia (stanze IV-V) il ricordo della donna irrompe, quasi per effetto di una memoria involontaria, nella forma di una gloriosa epifania: se all'inizio della composizione Petrarca si muoveva cautamente all'interno di un paesaggio contrassegnato, ma che ancora non gli restituiva l'intera immagine della donna amata, adesso invece Laura è recuperata nell'abbagliante splendore primaverile del giorno in cui fu vista da Petrarca in quei luoghi, «umile in tanta gloria», avvolta in un nembo di fiori come una Madonna profana. E di fronte al rivelarsi potente dell'immagine memoriale la reazione è appunto di «spavento» (v. 54): quasi un *horror* religioso, di fronte al manifestarsi della divinità, contro uno sfondo che perde i suoi connotati naturalistici, per sfumare in una sorta di paradiso («credendo d'esser in ciel, non là dov'era»).

Riccardo Bruscagli-Giovanna Rabitti
(*Francesco Petrarca*, in BRUSCAGLI-TELLINI 2005, I, p. 573).

Eros e inconscio

La lunga frequentazione con la psicanalisi e con le opere freudiane consente a Umberto Saba indicazioni critiche su molti autori, testi, personaggi della nostra letteratura, classica e contemporanea: come nel passo che segue, a proposito della figura di Laura.

Laura. Quanto si è discusso per sapere se Laura è, o no, esistita. Ancora ai nostri giorni, ai nostri poveri (per questi giochi, ultimi) giorni, un letterato ha tenuta, qui a Roma, una conferenza intorno al piacevole enigma.
Ma non è – almeno non è più – un enigma. Laura è certamente esistita. È esistita; ed era, alla luce di tutti i giorni, una bionda signora; nelle profondità inaccesse (infantili) dell'anima del poeta, era sua madre; era *la donna che non si può avere.* E tutta la fascinosa, un po' monotona, storia del *Canzoniere* di venti e più anni di corteggiamenti, per non arrivare, per *voler* non arrivare a nulla, è qui. Se Laura che lo loda, lo rimprovera, lo ammonisce a ben fare, siede in sogno sulla sponda del suo letto, si comporta in tutto e per tutto come una tenera madre col suo amato, e un po' indiscreto, bambino, gli si fosse data (ma è questo che il poeta – fingendo desiderarlo – temeva; il *Canzoniere* è pieno di accenti di gratitudine per quella che colla sua «virtù», colla sua «castità» gli risparmiava, con la tentazione, il pericolo di fare una brutta figura) sarebbe accaduto al Petrarca quello che accadde al Baudelaire con la bella signora Sabatier, e non gli accadeva con la sua triste mulatta. La figura di Laura assorbì tutta la tenerezza del poeta. La sua sensualità egli la rivolse ad altro (ebbe – si racconta – non infecondi amori ancillari); a donne che, per la diversità delle origini, non potevano richiamare al suo inconscio, sempre vivo e vigile, la presenza – ben altrimenti diletta! – della madre. Ma l'amore, l'amore vero, l'amore intero, vuole una cosa e l'altra; vuole la fusione perfetta della sensualità e della tenerezza: anche per questo è raro. Così non c'è, in tutto il lungo *Canzoniere,* un verso, uno solo, che possa propriamente dirsi d'amore; molte cose ci sono, ma non *la bocca mi baciò tutto tremante,* il più bel verso d'amore che sia stato scritto. *Quel letterato* che tenne la conferenza sul Petrarca, arrivò alla conclusione che Laura era la poesia. Vedremo in alcune altre *Scorciatoie* perché la sua interpretazione non si allontanava, quanto sembra, dalla realtà; le andò anzi *molto* vicina. Un passo ancora, e Goffredo Bellonci[1] avrebbe capito che, per i poeti, la poesia è la madre.

Umberto Saba
(*Scorciatoie e raccontini* [1946], in SABA 2001, pp. 12-13).

Petrarca frena lo sviluppo della nostra letteratura in volgare

Con la Commedia, *il* Canzoniere *e* il Decameron *la letteratura in volgare è fondata su solidi pilastri. Eppure, per responsabilità dell'aristocratico umanista Petrarca, alla fine del secolo si afferma il latino. Il che dura per tutta la prima metà del Quattrocento.*

Nel 1374-1375, morti Petrarca e Boccaccio, se c'era una letteratura in volgare collocata su solidi pilastri era quella italiana. Una letteratura che nell'arco di un cinquantennio aveva prodotto tre capolavori del calibro della *Commedia,* del *Decameron* e dei *Rerum vulgarium fragmenta* sembrava avere davanti a sé un avvenire senza problemi. E invece, a cominciare dagli ultimi

1 *Goffredo Bellonci*: critico e giornalista bolognese (1882-1964), l'autore della conferenza.

decenni del Trecento, quel futuro fu messo seriamente in pericolo. La cultura d'*élite*, quella che conta, le volse rapidamente le spalle.
La responsabilità principale è proprio del Petrarca. [...] Nel biennio 1338-1339, nella tranquillità di Valchiusa, Petrarca concepisce e comincia a scrivere, in successione, il *De viris illustribus* e l'*Africa*. [...] Su quei due libri mai condotti a termine poggiano le fondamenta della letteratura umanistica. Non sono passati neppure vent'anni dalla conclusione della *Commedia* dantesca, e già nella letteratura italiana comincia ad affermarsi e a tradursi in scritture sempre più impegnative il versante latino. Alla fine del secolo, e in particolare proprio in quella Firenze che della letteratura in volgare era stata la culla, i grandi intellettuali avranno girato le spalle al volgare. [...] Maestro riconosciuto delle *humanae litterae* è per l'appunto Petrarca: che su questo versante, a differenza di quello volgare, esercita un magistero immediato e duraturo. Nella situazione di bilinguismo che viene a crearsi, a essere emarginato non è questo o quel genere, ma è l'intero sistema letterario in volgare. Che non scompare, certo, ma che per decenni dovrà rinunciare a quel posto di primo piano che intorno alla metà del Trecento sembrava acquisito. Si pensi che ancora nel 1441 un geniale umanista, ma convinto sostenitore della causa del volgare, come Leon Battista Alberti cercherà di legittimare l'uso del volgare attraverso una gara, un «certame» poetico, e andrà incontro a un fallimento bruciante[2].
Come è noto, la letteratura in volgare ritornerà in forze nella seconda metà del Quattrocento; è come se nella nostra storia ci siano stati due momenti di fondazione: quella primaria delle cosiddette origini e una seconda rinascita dopo l'eclisse provocata dal predominio umanistico. Sarà un movimento spontaneo, legato a una serie di fattori riconducibili tutti al ruolo che nel nuovo sistema di stati regionali lentamente formatosi assumono le corti. E in effetti, a ritornare in forze saranno soprattutto i generi tradizionalmente legati al mondo cortigiano: la lirica, il romanzo cavalleresco, la novellistica[3]. [...] [Ma per un solido ritorno] bisognerà attendere Pietro Bembo e la sua riforma classicistica. [...] Anche Bembo richiama all'ordine e a un modello. Nel suo caso il modello è Petrarca stesso. Anche Bembo aspira a una parola poetica capace di durare nel tempo perché preservata dalle contaminazioni del presente. Dalla sua riforma nasce il petrarchismo ortodosso, regolato sui testi del maestro.

Marco Santagata
(Santagata 1996, pp. xcviii-ci).

---

2 *gara ... bruciante*: il *Certame coronario*, gara poetica in volgare, organizzata a Firenze da Leon Battista Alberti, appunto per promuovere l'uso letterario dell'italiano. Si tenne il 22 ottobre 1441 nel Duomo della città, la chiesa di Santa Maria del Fiore, sul tema classico della 'vera amicizia', con la partecipazione di rimatori popolani e di dotti umanisti (come lo stesso Alberti e il fiorentino Leonardo Dati, che presentò un singolare componimento che costituisce uno dei primissimi tentativi di metrica barbara). «Molti furono i partecipanti, firme illustri, allora; e grande il successo di pubblico: in pochi giorni si vendettero 200 esemplari dei testi recitati, e sul tema si continuò a poetare, sull'abbrivio o polemicamente, anche a concorso chiuso» (Domenico De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in Cecchi-Sapegno 1965-1969, III, 1966, p. 374). Il premio consisteva in una corona di lauro in argento (donde il nome della gara), ma la giuria, per contrasti interni, ritenne di non assegnarlo e di destinarlo al tesoro del Duomo, ovvero nessuno degli autori risultò a conti fatti meritevole di lode e la desiderata riabilitazione del volgare non ottenne successo.

3 *la lirica ... novellistica*: si pensi all'*Arcadia* di Sannazaro e al *Novellino* di Masuccio Salernitano, a Napoli, alla corte aragonese; all'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, alla corte estense di Ferrara; al *Morgante* di Luigi Pulci, a Firenze.